



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Das verweigerte Interieur in Victor Hugos Les Misérables

von Orelli-Messerli, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-146599>

Book Section

Published Version

Originally published at:

von Orelli-Messerli, Barbara (2012). Das verweigerte Interieur in Victor Hugos Les Misérables. In: von Orelli-Messerli, Barbara. Ein Dialog der Künste : Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 87-101.

Das verweigerte Interieur in Victor Hugos *Les Misérables*

Barbara von Orelli-Messerli

Ausgangspunkt unserer kunsthistorischen Analyse ist folgende Textstelle aus Victor Hugos *Les Misérables*:

L'ambition de Mlle Baptistine eût été de pouvoir acheter un meuble de salon en velours d'Utrecht jaune à rosaces et en acajou à cou de cygne,¹ avec canapé. Mais cela eût coûté au moins cinq cents francs, et, ayant vu qu'elle n'avait réussi à économiser pour cet objet que quarante-deux francs dix sous en cinq ans, elle avait fini par y renoncer.²

Es handelt sich hier nicht um die Schilderung eines Raumes, sondern um diejenige einer Möblierung, die zudem vom Erzähler nicht als real existierend, sondern als von der Protagonistin Mademoiselle Baptistine erträumt geschildert wird. Die Fragen, die durch diese Passage in Hugos *Les Misérables* aufgeworfen werden, sind auch für die heutige Kunstwissenschaft relevant. Denn „die kennerschaftliche Begutachtung von Kunstwerken mit dem Ziel ihrer Authentifizierung ist eines der Kerngeschäfte der kunstwissenschaftlichen Praxis [...]“.³ Für unsere weiteren Ausführungen von Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass, als Hugo seinen Roman schrieb, die Kunstgeschichte

noch in ihren Anfängen steckte. In *Les Misérables* zeigt er auf, was kunstgeschichtliche Kennerschaft zu seiner Zeit vermochte und wo ihre Grenzen waren. Wenn heute vermehrt der Ruf nach naturwissenschaftlichen Verfahren zu hören ist, gilt zu bedenken, „dass Prozesse der Authentifizierung in komplexen epistemischen Strukturen angelegt sind, in denen das vergleichende Sehen, kunsthistorische Kontextualisierung, Archiv- und Provenienzforschung sowie optische und chemische Analysemethoden ineinander greifen.“⁴ Auch wenn in *Les Misérables* gewisse methodologischen Ansätze nur andeutungsweise beschrieben werden und auch nicht immer zu einer korrekten Authentifizierung führen, kann dies für die Erforschung der Geschichte der Kunstgeschichte erhellend sein. Anhand von weiteren Textstellen aus *Les Misérables* gilt es aufzuzeigen, dass Hugo über *Connoisseurship* und Stilkritik verfügte, auch wenn diese sich in einer ganz speziellen Art und Weise in der Realität zeigten, worauf ich zu Ende meiner Ausführungen eingehen werde. Ein weiterer Punkt schliesslich betrifft die Relation von Exertenwissen und Marktverhältnissen, worauf zwar in *Les Misérables* nur ansatz-

weise eingegangen wird. Trotzdem macht die Textanalyse deutlich, dass Hugo auch auf diesem Gebiet bestens informiert war.

Die Genese von *Les Misérables*

Victor Hugo entschliesst sich 1860, so kann seiner Korrespondenz mit Paul Meurice entnommen werden, sein Romanfragment *Misères*, entstanden in der Zeit zwischen dem 17. November 1845 und dem 21. Februar 1848, endlich fertig zu stellen.⁵ Vom 26. April bis zum 12. Mai liest Hugo die früher geschriebenen Kapitel, die durch die Revolution von 1848 einen abrupten Abbruch fanden. Vom 12. Mai bis zum 30. Dezember des gleichen Jahres unternimmt der Schriftsteller die geistige Konzeption des ganzen Werkes.⁶ Auf Guernsey, im Exil, dann in Brüssel und schliesslich in Mont-Saint-Jean auf dem Schlachtfeld von Waterloo schreibt er zwischen dem 1. Januar und dem 30. Juni 1861 seinen Roman fertig. Die Korrektur der Fahnenabzüge erfolgt zwischen dem 14. September 1861 und dem 14. Juni 1862. Die Publizierung von *Les Misérables* beginnt am 3. April und ist am 30. Juni 1862 abgeschlossen.⁷

Die Ausführungen zur Entstehung von *Les Misérables* sind deshalb so ausführlich, um damit einerseits aufzuzeigen, welch langen Zeitraum, nämlich mehr als dreissig Jahre, die Vollendung dieses Werkes, auch qualifiziert als „immense roman“,⁸ in Anspruch nahm. Den zeitlichen Rahmen des Romans gibt uns der Autor gleich zu Beginn, indem er schreibt: „En 1815, M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne.“⁹ Die Handlung des Romans endet mit dem Juniaufstand des Jahres 1832.¹⁰ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass seit den ersten im Roman geschilderten Ereignissen bis zur Publizierung

fast ein halbes Jahrhundert vergangen war. Hugo, am 26. Februar 1802 in Besançon geboren, erlebte die von ihm geschilderte Zeit ab dem Alter von 13 Jahren. Es ist der Zeitpunkt, zu dem er zusammen mit seinem Bruder Eugène in der Pension Cordier in Paris unterrichtet wurde. In den gleichen Zeitraum fallen auch seine ersten schriftstellerischen Versuche, bei denen es sich um Texte in Versform handelt.¹¹

Historizität des *locus*

Beim Ort, dem *locus*, für welchen das eingangs zitierte und erträumte Ameublement vorgesehen war, handelt es sich um das ehemalige Hospital von Digne, heute Digne-les-Bains und in den Alpes Hautes-Provence gelegen. Dort befand sich und befindet sich auch heute noch der Bischofsitz. Protagonisten des ersten Buches der *Misérables* sind Charles-François-Bienvenu Myriel, Bischof von Digne und seine zehn Jahre jüngere Schwester Baptistine. Warum das genannte Ameublement nicht für das bischöfliche Palais vorgesehen war, sondern für das ehemalige Hospital, erklärt sich aus folgender Tatsache: Der Bischof von Digne, Charles-François-Bienvenu Myriel, für dessen Figur Hugo sich vom damaligen, wirklichen Bischof von Digne, Monseigneur de Miollis, inspirieren liess,¹² hatte anlässlich seines Amtsantritts erklärt, dass er seinen Wohnsitz nicht im episkopalen Palais nehmen wolle, sondern im als Spital genutzten Gebäude. Hugo beschreibt dieses als „une maison étroite et basse à un seul étage avec un petit jardin.“¹³ Tatsächlich bewohnten in einer ersten Zeit weder der historische Bischof de Miollis, noch Hugos Romanfigur Myriel das bischöfliche Palais. Im Roman wird dies vor allem mit der christlichen Nächstenliebe des Bischofs be-

gründet. Drei Tage nach seinem Amtsantritt im Jahre 1806, dem gleichen Jahr übrigens, in welchem auch der historische Bischof sein Amt antrat, besichtigte Monseigneur Bienvenu, wie er von der Bevölkerung genannt wurde, das Spital, welches sich neben dem bischöflichen Palais befand. Wie er sich anlässlich eines Augenscheins überzeugen konnte, waren die Platzverhältnisse für die dort benötigten Krankenbetten viel zu eng. Anschliessend an seine Visite bat er den Verwalter des Hospitals zu sich und teilte ihm mit: „Il y a évidemment une erreur. [...] Il y a erreur, je vous dis. Vous avez mon logis [d.h. der Bischofssitz], et j'ai le vôtre. Rendez-moi ma maison. C'est ici chez vous.“¹⁴ Der historische Bischof Monseigneur de Miollis, so ist überliefert, „[logea] depuis 1806 jusqu'au 30 septembre de l'année 1825 [...] dans la maison de M. Paul, rue de Jeu-de-Paume, no 13.“¹⁵ In Abweichung zu Victor Hugos Romanfigur Monseigneur Myriel, der seinem historischen Vorbild bezüglich Bescheidenheit wohl kaum nachstand, wurde Bischof de Miollis durch ein ministerielles Schreiben vom 12. September 1820 dazu angehalten, das bischöfliche Palais zu renovieren, „pour satisfaire avec plus de décence à des devoirs sociaux dont son rang ne lui permettait pas de s'affranchir; ensuite et surtout pour s'acquitter de ce qu'il devait à ses successeurs.“¹⁶

Während der historische Bischof Monseigneur de Miollis seine bescheidene Behausung aufgeben musste, und zum Zwecke einer adäquaten Repräsentation – auch im Hinblick auf seine Nachfolger – das bischöfliche Palais auf obrigkeitlichen Befehl hin renovierten musste und im Jahre 1825 bezog,¹⁷ ließ Hugo in seinem Roman Monseigneur Myriel bis ans Ende seiner Tage in der wahrlich bescheidenen Behausung in Digne verbleiben.

Was das bischöfliche Palais hinsichtlich seiner Architektur anbelangt, so scheint sich Victor Hugo in seiner Beschreibung an das historische Gebäude gehalten zu haben:

*Le palais épiscopal de Digne était attenant à l'hôpital. Le palais épiscopal était un vaste et bel hôtel bâti en pierre au commencement du siècle dernier par Mgr Henri Puget, docteur en théologie de la faculté de Paris, abbé de Simore, lequel était évêque de Digne en 1712. Ce palais était un vrai logis seigneurial. Tout y avait grand air, les appartements de l'évêque, les salons, les chambres, la cour d'honneur, fort large, avec promenoirs à arcades, selon l'ancienne mode florentine, les jardins planés de magnifiques arbres. Dans la salle à manger, longue et superbe galerie qui était au rez-de-chaussée et s'ouvrait sur les jardins [...]*¹⁸

Weder Gedächtnis noch Erinnerung

Da Victor Hugo anlässlich seiner Reise nach Südfrankreich im Jahre 1839 Digne nicht besucht zu haben scheint, stellt sich die Frage, wie er diese detaillierten Beschreibungen des bischöflichen Palais wiedergeben konnte. Ihm standen, so wissen wir heute, verschiedene Hilfsmittel zur Verfügung. Zum einen beschaffte er sich, wie Jean Mallion ausführt, eine Dokumentation zu Digne: „[...] mais il s'était procuré sur sa topographie des renseignements précis. Le reliquat du manuscrit des *Misérables* contient en effet un plan de Digne fort complet où figure l'emplacement de la cathédrale, de l'évêché, de l'hôpital et de tous les principaux monuments.“¹⁹ Zum andern informierte ihn Gabriel de Miollis, einer der Brüder des historischen Bischofs, über Digne, über den Bischof und vermutlich auch über dessen persönliche Verhältnisse.²⁰

Damit lässt sich die Beschreibung des bischöflichen Palais in Digne wie auch des vom Bischof bewohnten Hauses nur schwer mit Termini wie ‚Gedächtnis‘ oder ‚Erinnerung‘ des Erzählers in Verbindung bringen.²¹ Es ist vielmehr die vielfältige Dokumentation seines Gegenstandes, mit Schriftquellen, Plänen und mündlicher Überlieferung,²² welche es Hugo erlaubte, wenn auch nicht eine wahrheitsgetreue, so doch eine sich der historischen Realität annähernde Beschreibung des bischöflichen Palais und des Wohnhauses des Bischofs in seinen Roman einzuarbeiten. Das ausführliche Eingehen auf die Vorgehensweise Hugos bei der Beschreibung von Palais und Wohnhaus soll aufzeigen, dass bei Hugo die Begriffe ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘ zu kurz greifen, um eine der Wirklichkeit nahe kommende Beschreibung zu erklären. Spätestens mit der Reiseliteratur im weitesten Sinn des 18. Jahrhunderts taucht die Frage nach der medialen Dokumentation des Erzählers auf,²³ die ihre Antwort auch in Hugos ausführlichen Recherchen zu Bauwerken findet und welche die Kategorien ‚Memoria‘ und ‚Erinnerung‘ um die Kategorie ‚mediale Dokumentation‘ erweitern.

Innenraum vs. Interieur

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nochmals dem eingangs erwähnten, von Mademoiselle Baptistine erträumten Ameublement zu. Mademoiselle Baptistine, die Schwester von Bischof Myriel, wohnte im gleichen Haushalt wie ihr Bruder, zusammen mit der bischöflichen Haushälterin, Madame Magloire. In diesem Zusammenhang ist es nützlich, sich zu vergegenwärtigen, für welchen Raum im bischöflichen Haus das Ameublement

bestimmt gewesen wäre. Victor Hugo schreibt:

La maison qu'il habitait [d.h. Monseigneur Myriel] se composait, nous l'avons dit, d'un rez-de-chaussée et d'un seul étage: trois pièces au rez-de-chaussée, trois chambres au premier, au-dessus un grenier. Derrière la maison, un jardin d'un quart d'arpent. Les deux femmes occupaient le premier. L'évêque logeait en bas. La première pièce, qui s'ouvrait sur la rue, lui servait de salle à manger, la deuxième de chambre à coucher, et la troisième d'oratoire. On ne pouvait sortir de cet oratoire sans passer par la chambre à coucher, et sortir de la chambre à coucher sans passer par la salle à manger.²⁴

Der Erzähler lässt den Blick durch die Räume gleiten, wobei aus der Schilderung nicht klar wird, ob es sich um eine Zimmerflucht oder lediglich um eine Abfolge von untereinander verbundenen Räumen handelt. Als aufeinander folgend geschildert werden das Speisezimmer, das zugleich als Salon diente, das Schlafgemach des Bischofs und sein Oratorium. Damit wird deutlich, dass der Raum, für welchen Mademoiselle Baptistine das Ameublement vorsah, derjenige sein muss, den wir als Salon-Speisezimmer bezeichnen werden. Dieser, so wird uns gesagt, war äußerst spärlich möbliert. „Il n'y avait [...] dans la salle à manger, d'autres meubles qu'une table de bois blanc, carrée, et quatre chaises de pailles. La salle à manger était ornée en outre d'un vieux buffet peint en rose à la détrempe.“²⁵ Um die Beschreibung des Hauses und insbesondere des Raumes, welcher als Speisezimmer und Salon zugleich diente, zu vervollständigen, sei angemerkt, dass das Haus innen weiss getüncht war. „Toutes les chambres de la maison, au rez-de-chaussée ainsi qu'au

premier, sans exception, étaient blanchies au lait de chaux, ce qui est une mode de caserne et d'hôpital."²⁶ Und in Bezug auf den Fussboden wird präzisiert: „Les chambres étaient pavées de briques rouges qu'on lavait toutes les semaines [...]“²⁷

Diese letzte Bemerkung des Erzählers und Autors Hugo wirft die Frage auf, ob Wohnräume, die durch geweißelte Wände und Backsteinböden charakterisiert werden, und die zudem mit Spital- und Kasernenräumen in Verbindung gebracht werden, mit dem intendierten Mobiliar zu Interieurs werden können. Denn das von Mademoiselle Baptistine erträumten Mobiliar „un meuble de salon en velours d'Utrecht jaune à rosaces et en acajou à cou de cygne“²⁸ gibt den Hinweis, dass diese Salonmöbel als im Stil des Empire gedacht waren. Othmar Leixner schildert die Raumkunst des Empire wie folgt: „Neben einfachen Kaminen finden wir aber auch sehr dekorative Beispiele mit ornamentierten Pilastern, vollem Gebälk und schöner, figuraler Zier im Fries. [...] Typisch treten im Empire die Draperien, die vereinzelt sehr faltenreich angeordnet werden, auf. Fenstervorhänge, Wandfüllungen, Türbehänge, Vorhänge bei Betten und Toiletten, selbst der Stoffbehang an der Decke kommen in mannigfaltigster Weise zur Verwendung. Sehr verschieden sind die Decken behandelt, neben einfachen Flachdecken mit sehr zarter Stuckornamentik finden wir auch sehr schöne flache oder gewölbte Kassettendecken, sowie zeltartige Deckenabschlüsse. – Als Fußboden wird für große Räume Steinplattenbelag oder Mosaik benutzt, bei kleineren Räumen werden Parkettböden mit reicher Ornamentik häufig verwendet. [...] Die Gesamtkomposition der Empireräume ist überaus einheitlich, Gesellschaftsräume, Schlafzimmer, Speisezimmer und Herrenzimmer erhalten alle ihre ganz bestimmte

Note.“²⁹ Günter Oesterle schreibt in Bezug auf das Interieur im Allgemeinen: „Zunächst wird klar, dass nicht jeder Innenraum ein Interieur ist. Zum Interieur, wie es sich seit der Sattelzeit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt, gehört Stimmung und Atmosphäre, die durch Licht, Farbe, Teppiche, die Hängung der Vorhänge, durch den Stil und das Arrangement der Möbel, durch den ‚haut-goût‘ der kleinen Dinge erzeugt werden.“³⁰

Damit wird deutlich, dass das erträumte Ameublement von Mademoiselle Baptistine im Stil des Empire erst dann Bestandteil eines Interieurs würde, wenn Weiteres hinzu käme wie ein Parkett- oder Steinplattenbelag des Fußbodens, eine Farbgebung der Wände, möglicherweise mit Stoffbezügen und schwere, drapierte Vorhänge. Dies jedenfalls lehrt uns der Blick in Räume aus der Zeit, die mit solchem Mobiliar ausgestattet sind. Denn, „un meuble de salon“, und Hugo gebraucht hier bewusst den Singular, ergibt noch kein Interieur.³¹

Victor Hugo lässt offen, wann Mademoiselle Baptistine den Traum eines, wenn auch wie wir zeigen konnten, unvollständigen Empire-Interieurs konzipierte. War es schon von Anbeginn an, das heißt seit dem Jahre 1806, als sich ihr Bruder, Bischof Myriel, in diesem Haus niederließ? Handelt es um einen späteren Zeitpunkt? Der Text gibt uns keine Antwort. Hingegen wissen wir, dass Mademoiselle Baptistine während fünf Jahren für dieses Ameublement ihr Geld zusammensparte, um sich dann bewusst zu werden, dass ihr Traum nie in Erfüllung gehen würde.³² Hier sind wir auf eine Annahme angewiesen, doch es wird deutlich, dass der *terminus post quem* das Jahr 1811 sein muss, also ein Zeitpunkt, der noch in die Regierungszeit Napoleons I. fällt und damit stilgeschichtlich dem Empire zugehörig ist.

Weiblich konnotiertes Ameublement für den Bischofssitz?

Victor Hugo charakterisiert das erträumte Ameublement der Schwester des Bischofs durch den gelben Utrechter Samt mit flachgewebenen Samtrossetten und das Ebenholz mit geschnitzten Schwanenhälsen an den Armstützen. Solche Ameublements sind für die Zeit des Empire belegt, insbesondere auch durch das Schlafzimmer Kaiserin Josephines in Château de Malmaison (Abb. 1). Nach ihrer Scheidung von Napoléon I. ließ sie ihr Schlafzimmer 1812 neu gestalten. Das Paradebett aus vergoldetem Holz, welches den Raum dominiert, zeigt am Kopfteil einen großen geschnitzten Schwan und ist ein Werk des Ateliers der Ebenisten

Jacob-Desmalter.³³ Das Schwanenmotiv findet sich auch an den in der Salle de la frise in Château de Malmaison aufgestellten Stühlen, die sich ursprünglich in den Appartements der Kaiserin im Tuileriens Schloss befanden.³⁴ Der Schwan, und das wird aus diesen Ausführungen deutlich, ist weiblich konnotiert, was bedeutet, dass Möbel mit diesem Motiv zur Zeit des Empire für Frauengemächer konzipiert wurden.³⁵ Zum einen kann gesagt werden, dass Mademoiselle Baptistine, die sich dieses Mobiliar erträumte, keinesfalls eine Utopie vor dem geistigen Auge hatte, sondern in ihrem Wunsch nach einem so gestalteten Ameublement in ihrer Zeit stand und deren Mode kannte.³⁶ Was den Utrechter Samt anbelangt, der als Bezug der Sitzmöbel genannt

Abb. 1: Schlafzimmer der Kaiserin Josephine, das sie 1812 neu einrichten liess. Aufnahme des aktuellen Zustandes



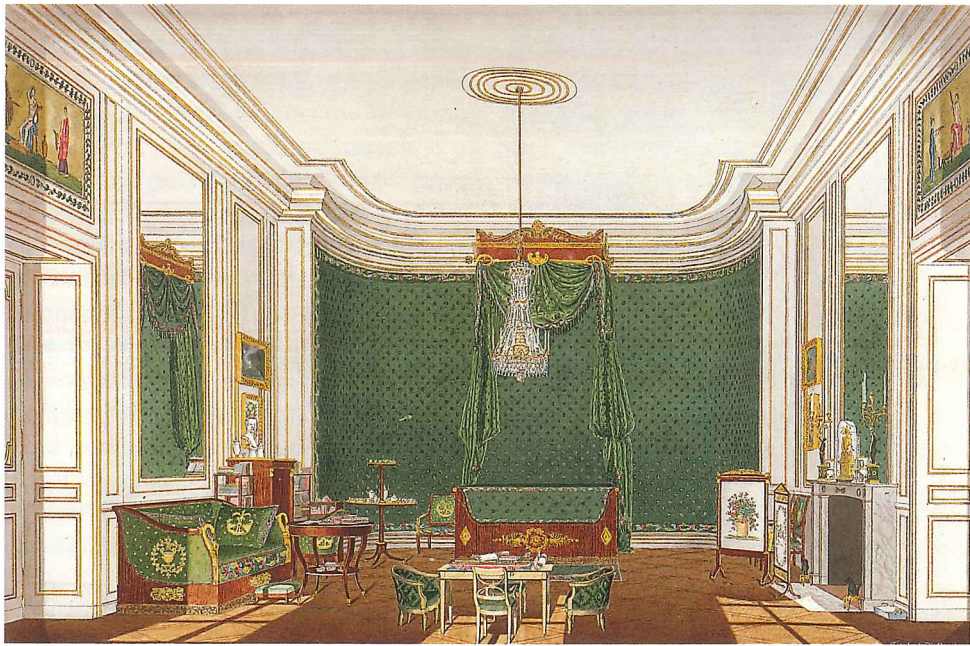


Abb. 2: Friedrich Ziebland: Schlafzimmer der Königin Karoline im Südlichen Pavillon von Schloss Nymphenburg. (orig. „Schlafzimmer der Königin in Nimpfenburg“ [sic!]), 1820. Aquarell. H. 18 cm, B. 27 cm

wird, definiert ihn *Meyers Grosses Konversations-Lexikon* als Möbelpflusch und verweist auf eben dieses Stichwort. Der „Utrechter Samt (Velours d'Utrecht, Velour Anglais)“ wird dabei „zum Bezug der Polstermöbel“ verwendet.³⁷

Nach dieser Exposition steht fest, dass das von Mademoiselle Baptistine ersehnte Empire-Mobiliar sich keinesfalls für den Raum eignete, für den es vorgesehen war und den wir Salon-Speisezimmer nennen. Er hatte vermutlich auch als Audienzzimmer für den Bischof zu dienen. Weiblich konnotiertes Mobiliar, so können wir schließen, passt eher schlecht als Repräsentationsmobiliar für den Bischof von Digne im Speziellen und für Bischöfe im Allgemeinen. Besser in den Kontext des bischöflichen Wohnens gliedert sich die vom Erzähler genannte Naht in Form eines Kreuzes auf dem Vorhang ein, die Madame Ma-

gloire bewerkstelligt hatte: „Il avait à sa fenêtre un antique rideau de grosse étoffe de laine qui finit par devenir tellement vieux que, pour éviter la dépense d'un neuf, Mme Magloire fut obligée de faire une grande couture, au beau milieu. Cette couture dessinait une croix.“³⁸ Es ist diese Naht, „grande couture“ genannt, welche Bischof Myriel immer wieder die bewundernde Aussage entlockte: „Comme cela fait bien!“³⁹ Nur am Rande sei vermerkt, dass Monseigneur Myriel durchaus einen ästhetischen Sinn für die Dinge hatte. Auf die Aussage von Madame Magloire, dass „Le beau est aussi utile que l'utile“ repliziert Monseigneur Myriel – und hier setzte er eine Pause ein – mit: „Plus peut-être.“⁴⁰

Das Mobiliar, von welchem Mademoiselle Baptistine für Salon, Speisezimmer und Audienzzimmer in Raunion träumte, scheiterte nicht nur an ihrer pekuniären

Situation, die ihr Bruder, Bischof Myriel sehr wohl hätte aufbessern können, wenn er gewollt hätte, was aber, so können wir implizit folgern, gemäß dem Erzähler von seinen Absichten weit entfernt war. Verweigert wurde es auch durch den Raum selbst, der weiß getüncht, durch das Hineinstellen des Mobiliars nicht zu einem Interieur geworden wäre. Für diesen Raum wären vielmehr weitere Transformationen erforderlich gewesen. Die dritte Verweigerung, so konnten wir aufzeigen, ergab sich durch die Ikonographie des erträumten Mobiliars, das in dieser Zeit direkt mit Josephine Beauharnais in Verbindung gebracht werden kann, indirekt jedoch allgemein auf weibliche Gemächer verweist (Abb. 2).⁴¹

Ein ‚museales‘ Interieur

Gibt es, so können wir uns fragen, für dieses Dilemma, oder genauer Polylemma, der dreifachen Verweigerung durch ökonomische, konzeptuelle und ikonographische Gründe keinen Ausweg? Victor Hugo, in seiner doppelten Funktion als Erzähler und Autor, deutet einen Ausweg an, und zwar im Brief von Mademoiselle Baptistine an die Vicomtesse de Boischevron.

In diesem Brief, abgefasst in Digne an einem 16. Dezember, wobei das Jahr nicht genannt wird, schreibt die Schwester von Bischof Myriel an ihre Jugendfreundin:

Figurez-vous qu'en lavant et époussetant les plafonds et les murs, Mme Magloire a fait des découvertes; maintenant nos deux chambres tapissées de vieux papier blanchi à la chaux ne dépareraient pas un château dans le genre du vôtre. Mme Magloire a déchiré tout le papier. Il y avait des choses dessous. Mon salon, où il n'y a pas de meubles, et dont nous nous servons pour éten-

*dre le linge après les lessives, a quinze pieds de haut, dix-huit de large carrés, un plafond peint anciennement avec dorure, des solives comme chez vous. C'était recouvert d'une toile, du temps que c'était l'hôpital. Enfin des boiseries du temps de nos grand-mères. Mais c'est ma chambre qu'il faut voir. Mme Magloire a découvert, sous au moins dix papiers collés dessus, des peintures, sans être bonnes, qui peuvent se supporter. C'est Télémaque reçu chevalier par Minerve, c'est lui encore dans les jardins. Le nom m'échappe. Enfin où les dames romaines se rendaient une seule nuit. Que vous dirais-je? j'ai des Romains, des Romaines (ici un mot illisible), et toute la suite. Mme Magloire a débarbouillé tout cela, et cet été elle va réparer quelques petites avaries, revenir le tout, et la chambre sera un vrai musée. Elle a aussi trouvé dans un coin du grenier deux consoles en bois, genre ancien. On demandait deux écus de six livres pour les redorer, mais il vaut bien mieux donner cela aux pauvres; d'ailleurs c'est fort laid et j'aimerais mieux une table ronde en acajou.*⁴²

Wir erfahren aus dieser Textstelle, dass Mademoiselle Baptistine im Nachhinein doch noch fast zu einem Interieur gekommen wäre. Gemeint ist der Raum mit Wandmalereien aus der antiken Mythologie. Der Effekt dieser Wandmalereien wird als museumswürdig beschrieben: „[...] la chambre sera un vrai musée.“ Damit dieses Zimmer zu einem kompletten Interieur würde, denn wir wissen, dass es äusserst spärlich eingerichtet war, bräuchte es des Weiteren – so sagt Mademoiselle Baptistine – einen Tisch aus Mahagoniholz, wobei, wie bereits gezeigt wurde, dieses Material wiederum Bezug nimmt auf den Stil des Empire. Die Wandmalereien selbst, „sous au moins dix papiers collés dessus“, sind eine Darstellung

der griechischen Mythologie, Telemach, Held des griechischen Altertums und Sohn des Odysseus, welcher von Minerva, der römischen Göttin empfangen wird. Es sind Szenen, die im Roman *Les aventures de Télémaque* von Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) zu finden sind. Dieser Roman zirkulierte ab 1698 in Abschriften am französischen Hof und erschien in gedruckter Form ein Jahr später. Im 18. und 19. Jahrhundert ein in vielen Auflagen erschienenes Jugendbuch, handelt es sich um ein Werk, das bei seinem Erscheinen die Aufklärung ankündigte und zugleich Fénelons Stellung als Erzieher am Hof Ludwigs XIV. beendete.⁴³

Die Telemach-Wandmalereien sind jedoch nicht der Imagination Victor Hugos entsprungen, sondern waren Thema einer äusserst beliebten Tapete von Joseph Dufour, die um 1818 in Paris hergestellt wurde.⁴⁴ Dass Victor Hugo diese Tapete aus eigener Anschauung kannte, ist höchstwahrscheinlich. Imaginiert jedoch hat der Autor die Fundumstände der Wandmalereien, die, so schreibt er, „sous au moins dix papiers collés dessus“ zum Vorschein gekommen seien. Wenn wir eine Schicht Papiertapete mit einer Benutzungszeit von 10 Jahren in Verbindung bringen, so ergeben sich durch die zehn Papierschichten eine Zeitspanne von hundert Jahren, womit die Entstehungszeit der Wandmalereien um die Zeit um 1700 angesetzt werden kann und in etwa mit dem Erscheinungsdatum von Fénelons *Télémaque* korrespondieren würden. Doch Papiertapeten wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in grösserem Stil produziert und verwendet, so dass die von Hugo genannten zehn Schichten seiner Phantasie entsprungen sind.

Die von Madame Magloire entdeckten imaginierten Wandmalereien können gemäss der von Hugo im Roman entwickelten



Abb. 3: Victor Hugo: Vorzeichnung für den Sklaven als Fackelträger im roten Salon in Hauteville House, Guernsey, um 1856. Feder und braune Tinte. H. 45.2 cm, B. 35.7 cm

Logik ins frühe 18. Jahrhundert datiert werden. Es handelt sich dabei um einen *Chronotopos*, der von Michail M. Bachtin als „die Erforschung der zeitlichen und räumlichen Beziehungen in den Werken der Literatur“ definiert wurde.⁴⁵ Im Bachtin'schen Sinn kann das erste Buch von *Les Misérables* dem idyllischen Chronotopos im Romans zugeordnet werden.⁴⁶ Zum einen sind in diesem ersten Buch besonders im Hinblick auf Bischof Myriel „das Leben und seine Ereignisse [...] organisch an einen Ort [...] gebunden, mit ihm verwachsen.“⁴⁷ Die unter den zehn Schichten Papiertapeten gefundenen Wandmalereien übernehmen im Sinne Bachtins die Funktion, „im Leben der Generationen [...] alle zeitlichen Grenzen, die es zwischen den individuellen Leben wie auch zwischen den verschiedenen Phasen ein und desselben Lebens gibt“ zu mildern.⁴⁸ Mademoiselle Baptistine und ihr Bruder Bischof Myriel

hatten die Generationenabfolge nicht weiter fortgesetzt. Zudem befanden sich beide bereits in fortgeschrittenem Alter, so dass sie keine Kinder mehr haben würden. Die Wandmalereien haben somit die Funktion, ihre lange adelige Herkunft aufzuzeigen, was übrigens auch durch den Brief selbst, gerichtet an die Vicomtesse de Boischevron, bewerkstelligt wird. Obwohl zum Zeitpunkt des Geschehens in einfachen Verhältnissen lebend, kannte das Geschwisterpaar, Mademoiselle Baptistine und Bischof Myriel, adelige Interieurs aus eigener Anschauung. Die aufgefundenen Wandmalereien hatten zudem die Funktion, vergangene Potentialitäten im Leben von Mademoiselle Baptistine aufzuzeigen, nämlich eine mögliche Verheiratung, was durch folgenden Satz angedeutet wird: „Enfin où les dames romaines se rendaient une seule nuit.“⁴⁹ Das Schlafzimmer von Mademoiselle Baptistine wird somit zum Chronotopos, in welchem sich nicht nur die real vergangene Zeit, sondern auch eine potenzielle Zeit verdichten.

Madri der Interieurs

Die eingangs zitierte Textpassage, in welcher Mademoiselle Baptistine sich ein Ameublement im Stil des Empire wünscht, kann möglicherweise mit den frühesten Jugenderinnerungen des Autors in Verbindung gebracht werden. Victor wohnte 1811 als neunjähriger Junge während kurzer Zeit mit seiner Mutter und den zwei älteren Brüdern im Palais Masserano, in der Calle del Clavel in Madrid. Bei Adèle Hugo heißt es zu dieser Zeit: „Au premier étage, on eut l'éblouissement d'un appartement splendide. Antichambre démesurée; salle à manger ornée de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain; salon tendu de damas rouge, boudoir tendu de damas bleu clair qui avait la lumière de deux rues, une large terrasse – et une cheminée; chambre à coucher bleue aussi, mais dont le damas était tramé d'argent; autre chambre de brocatelle moirée fond jaune lamé de rouge; une immense galerie qui était pièce de réception

Abb. 4: Victor Hugo: Der rote Salon mit Blick auf den Kamin in Hauteville House, Guernsey. Aktuelle Aufnahme



et où étaient les portraits des ancêtres du prince; tout cela d'une opulence et d'un goût incomparables."⁵⁰ Ob es sich bei den Raumausstattungen um solche im Stil des Empire handelte, muss dahingestellt bleiben, da der Text uns keine weiteren Angaben dazu macht. Sicher ist jedoch, dass die prächtige Ausstattung des Palais Masserano in Madrid in Victor Hugo einen tiefen, bleibenden Eindruck hinterliess. Diese Textpassage aus *Victor Hugo raconté* zeigt zudem auf, dass der Autor der *Misérables* sehr wohl zwischen einem Ameublement und einem Interieur zu unterscheiden wusste.

Doch auch die Schilderung der entdeckten Wandmalereien im Schlafzimmer von Mademoiselle Baptistine können in gewissem Sinne mit der Biographie des Autors in Verbindung gebracht werden. Da der Brief an die Vicomtesse de Boischevron erst in der zweiten, kurz nach der ersten entstandenen, ungedruckten Version von *Les Misères* zu finden ist,⁵¹ kann dieser auch einer plötzlichen Eingebung des Autors entsprungen sein. Tatsache ist, dass die Textpassage mit der Schilderung der Wandmalereien einen singulären Platz im ganzen Roman einnimmt, deren Funktion zwar literaturtheoretisch erklärt werden kann, jedoch im Ablauf der Erzählung zum allgemeinen Verständnis der Ereignisse nicht zwingend notwendig ist. Die Schilderung der Umstände der Entdeckung der Wandmalereien und deren Beschreibung kann als eine Art Klammereinschub betrachtet werden, der es dem Autor ermöglicht, den Leser an seiner geheimen Leidenschaft teilnehmen zu lassen: „J'ai manqué ma vocation: j'étais né pour être décorateur“ wird er in einem Brief an Jules Clarétie schreiben.⁵² Sein Talent als Dekorateur hatte Hugo anlässlich des Umbaus seines Wohnsitzes im Exil in Guernsey – Hauteville House –, wo er von 1856 bis 1870 lebte, unter Beweis gestellt und zur vollen Blüte gebracht.⁵³

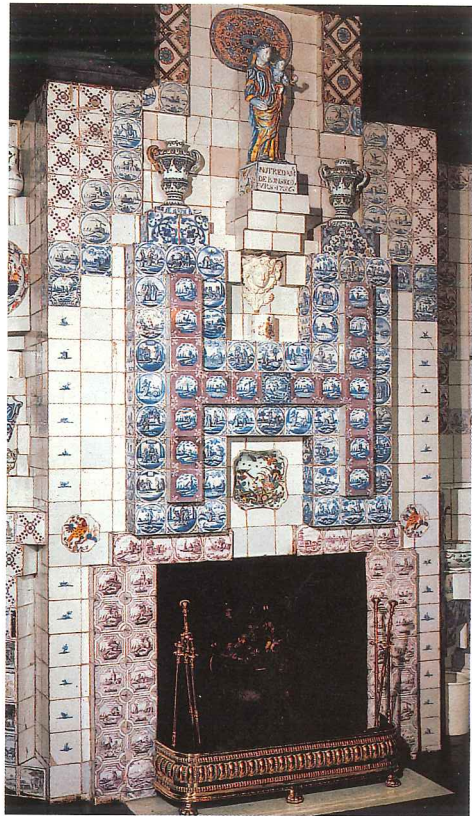


Abb. 5: Victor Hugo: Kamin im Esszimmer mit Initiale H in Hauteville House, Guernsey. Aktuelle Aufnahme

Victor Hugos *Connoisseurship*

Die Wandmalereien kommen, so haben wir gesehen, „sous au moins dix papiers collés dessus“, d.h. unter einer Schicht von zehn verschiedenen Wandtapeten zum Vorschein. Kleine Beschädigungen würden, wie Mademoiselle Baptistine berichtet, noch diesen Sommer repariert. Für die beiden ebenfalls im Brief genannten Konsolen, welche Madame Magloire auf dem Estrich fand, würde eine Neuvergoldung exakt „zwei Goldstücke“ kosten. Mit all diesen intimen Kenntnissen, diesen genauen Zahlenangaben war Victor Hugo also bereits vor dem Umbau von Hauteville House, das er im



Abb. 6: Victor Hugo: Fayence-Korridor in Hauteville House, Guernsey. Aktuelle Aufnahme

Mai des Jahres 1856 erworben hatte, vertraut.⁵⁴ Doch sein Talent als *Connoisseur* und Innenarchitekt tritt erst mit dem Umbau von Hauteville House richtig zu Tage. Corinne Charles schreibt dazu: „Dans son aménagement de Hauteville House, Victor Hugo se révèle un homme de son temps, passionné par la redécouverte de l’art mé-

diéval. Il parcourt l’île à la recherche de meubles et d’objets datant du Moyen Âge et de la Renaissance, fouinant chez les brocanteurs, se rendant chez des particuliers dont on lui dit qu’ils ont des meubles à vendre ou chargeant son fils François-Victor de faire des achats lors de ses voyages à Londres ou à Bruxelles.“⁵⁵

Während die Beschreibung des Ameublements im Stil des Empire durchaus der Erinnerung des Autors entstammen und eine Reminiszenz von in seiner Jugend mit eigenen Augen gesehenen Möbeln in Frauengemächern im Stil des Empire sein könnte, gilt dies auch für die Textpassage mit der Beschreibung der Wandmalereien. Diejenige im Schlafzimmer von Mademoiselle Baptistine kann, wie ausgeführt wurde, mit einer äusserst beliebten Papiertapete aus dem frühen 19. Jahrhundert in Verbindung gebracht werden. Dass Victor Hugo die Leser seines Romans an seinen Erfahrungen als avisierter Sammler von Antiquitäten teilhaben lässt, kann bedingt durch die Tatsache, dass dies für das Verständnis seines Textes nicht zwingend notwendig ist, einer Laune des Schriftstellers entsprungen sein, oder um es mit den Worten von Ludwig XIV. zu erklären: „Tel est notre bon plaisir.“

ANMERKUNGEN

- 1 Der Grund, weshalb ich für meine Ausführungen nicht die deutsche Übersetzung verwende, liegt in der Tatsache, dass sie für die kunsthistorische Analyse zu wenig genau ist. In der Übersetzung heisst es: „Fräulein Baptistines Ehrgeiz ging dahin, eine Saloneinrichtung kaufen zu können. Sie sollte mit gelbem, samtverziertem Möbelplüsch bespannt, geschweift und aus Mahagoni sein,

dazu ein Sofa.“ Der Ausdruck „velours d’Utrecht jaune à rosaces“ wird mit „gelbem, samtverziertem Möbelplüsch“ übersetzt, „en acajou à cou de cygne“ wird im Deutschen zu „geschweift und aus Mahagoni.“ Vgl. dazu: Victor Hugo: Die Elenden. *Les Misérables*, (Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausgabe), Berlin 1998, S. 32; Victor Hugo: *Les Misérables* (1862), présenté par Louise de Vilmoirin, 2 Bde., Paris 1963, Bd. 1, S. 30.

- 2 HUGO: *Les Misérables* (wie Anm. 1), S. 30.

- 3 Ausschreibungstext für das internationale Kolloquium „Expertise: Das Kunsturteil zwischen Geschichte, Technologie, Recht und Markt, Zürich, SIK-ISEA, 16.–17. Mai 2013, organisiert von Dr. Roger Fayet (SIK-ISEA), lic. phil. Regula Krähenbühl (SIK-ISEA), Prof. Dr. iur. Mischa Senn (ZHdK), Prof. Dr. Tristan Weddigen. Adresse: <http://www.khist.uzh.ch/chairs/neuzeit/res/conf/zurich13c.html>, zuletzt besucht am 14. 01. 2014.
- 4 Ebd.
- 5 Guy ROSA: Notice, in: Victor Hugo: Les Misérables. Adresse: <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Notice.htm>, zuletzt besucht am 10.01.2013. Siehe dazu auch: Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice, Paris 1909, S. 117. (Lettre du Dimanche, 24 juin 1860) , zit. nach: Jean MALLION: Victor Hugo et l'art architectural, Paris 1962, S. 285–288.
- 6 ROSA: Notice (wie Anm. 5): „Du 12 mai au 30 décembre, j'ai passé sept mois à pénétrer de méditation et de lumière l'œuvre entière présente à mon esprit, afin qu'il y ait une unité absolue entre ce que j'ai écrit il y a douze ans et ce que je vais écrire aujourd'hui.“ Vgl. dazu auch: Bernard LEUILLIOT: Philosophie(s): Commencement d'un livre, in: Lire *Les Misérables*, hrsg. von Anne Übersfeld und Guy Rosa, Paris 1985, S. 1–16, hier S. 2.
- 7 Zu den beiden fast gleichzeitigen Ausgaben von Brüssel und Paris des Jahres 1862 siehe: Maurice ALLEM: Notice bibliographique, in: Victor Hugo: Les Misérables, éd. établie et annotée par Maurice Allem, Paris 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), S. XIX–XX.
- 8 MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 286.
- 9 HUGO: Les Misérables (wie Anm. 1), S. 9.
- 10 Dies ist allerdings nicht ganz korrekt, denn in *Les Misérables* findet sich im Zweiten Teil, Erstes Buch, gleich zu Beginn ein Einschub zur Schlacht von Waterloo. Diese schildert der Autor aus der Perspektive seines Aufenthaltes auf dem Schlachtfeld im Jahre 1861: „L'an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, celui qui raconte cette histoire, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied.“ HUGO: Les Misérables (wie Anm. 1), S. 323.
- 11 Anonyme [Adèle HUGO]: Victor Hugo raconté. Par un témoin de sa vie, Tome premier 1802–1818, (Nelson Editeurs), Paris o.J., S. 222–223.
- 12 MALLION : Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 286.
- 13 HUGO: Les Misérables (wie Anm. 1) S. 12.
- 14 Ebd., S. 13.
- 15 Chanoine BONDIL: Discours sur la vie et les vertus de Monseigneur Charles-François-Melchior-Bienvenu de Miollis, évêque de Digne, Digne 1843, zit. nach MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 286.
- 16 BONDIL: Discours (wie Anm. 15), S. 13; zit. nach: MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 287.
- 17 LEUILLIOT: Philosophie(s) (wie Anm. 6), S. 7.
- 18 HUGO: Les Misérables (wie Anm. 1), S. 12. Zur Historizität des Gebäudes vgl. MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 286.
- 19 MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 286.
- 20 Ebd., S. 287. Vgl. dazu auch: Lettre de M. Francis de Miollis au journal L'Union, Morlaix, 21 avril 1862, in: L'Union, 29 avril 1862. In diesem Brief weist der Neffe des Bischofs de Miollis (1753 – 1843) auf die Unexaktheiten zwischen der historischen Person des Bischofs von Digne und der Romanfigur Hugos, Bischof Myriel, hin.
- 21 Harald Tausch beruft sich in seiner Publikation über erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik auf die beiden Termini ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘. Dabei unterscheidet er insbesondere zwischen einer „vorwiegend räumlich gedachte[n] Memoria, die dem Speichern und Merken von vergleichsweise begrenzten Wissensbeständen reserviert war“, und einer

- „produktive[n] Erinnerung [...] die gerade deswegen, weil sie das Problem der Zeit, das Vergessen, in sich selbst aufnimmt, anthropologisch als eine Kraft bestimmt werden muss, die in Konkurrenz zum bloss aufbewahrenden Gedächtnis treten kann.“ Harald TAUSCH: „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romanik, Würzburg 2006. S. 9.
- 22 MALLION: Victor Hugo (wie Anm. 5), S. 287, vgl. insbesondere Anm. 120.
- 23 Vgl. dazu auch: Katalin SCHÖBER: *A voyage ... round the Mediterranean* des Earl of Sandwich: Betrachtungen über die Architektur des antiken Griechenlands im Reisebericht eines *dilettante*, in: Barbara von Orelli-Messerli (Hg.): Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Petersberg 2012, S. 56–67, insbesondere S. 63.
- 24 HUGO: *Les Misérables* (wie Anm. 1), S. 28–29.
- 25 Ebd., S. 29.
- 26 Ebd., S. 31.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd. S. 30.
- 29 Othmar LEIXNER: Geschichte des Mobiliars und der Möbelstile. Entwicklung von Wohnung und Raumkunst, Berlin o.J.³, S. 626–627.
- 30 Günter OESTERLE: Ein Interieur ist mehr als ein Innenraum. Adresse: <http://science.orf.at/stories/1665636/>, zuletzt besucht am 04.07.2012.
- 31 Vgl. dazu: Paul AUGÉ (Hg.): *Nouveau Larousse universel. Dictionnaire encyclopédique en deux volumes*, 2 Bde., Paris 1949, Bd. 2, S. 205. Stichwort: Meuble. „Mobilier: maison dont le meuble est usé.“ Ich verzichte in diesem Zusammenhang bewusst auf eine Definition von Interieur, und zwar deshalb, weil es sich dabei um einen dynamischen Begriff handelt, der je nach Zeitepoche anders definiert werden kann.
- 32 An einer anderen Stelle schreibt der Autor, dass die jährliche Rente von Mademoiselle Baptistine fünfhundert Francs betrage, also genau dem Betrag entspricht, welchen sie für die Anschaffung des Ameublements hätte aufwenden müssen. Vgl. dazu: HUGO: *Les Misérables* (wie Anm. 1), S. 13. „Sa sœur touchait une rente viagère de cinq cents francs qui, au presbytère, suffisait à sa dépense personnelle.“
- 33 Napoléon et Joséphine à Malmaison, Dossier-Enseignants, Dossier réalisé par Patricia Margot, Musée nationale des châteaux de Malmaison et de Préau, Rueil-Malmaison, o.J., S. 19.
- 34 Ebd., S. 17.
- 35 Das wird sich erst mit Maximilian II. von Bayern ändern, der auf Schloss Hohenschwangau das für die Räumlichkeiten geschaffene neugotische Mobiliar teilweise mit diesem Motiv verzieren liess, was allerdings in Zusammenhang mit der Familiengründungslegende, den Schwanenrittern, zu sehen ist.
- 36 In diesem Sinn kann das von Mademoiselle Baptistine erträumte Ameublement nicht „Als Erinnerung an eine noch ausstehende Zukunft“ bezeichnet werden. Vgl. dazu: Harald TAUSCH: „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“ (wie Anm. 21), S. 9.
- 37 Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. [...], Bd. 19, Leipzig 1909. Stichwort: Möbelpflüsch, S. 7.
- 38 HUGO: *Les Misérables* (wie Anm. 1), S. 31.
- 39 Ebd., S. 31.
- 40 Ebd., S. 32.
- 41 Ich verweise hier auf das Schlafzimmer der Königin Karoline von Bayern in Schloss Nymphenburg. Es wurde zwischen 1815 und 1817 ausgestattet und möbliert. Die Möbelgarnitur wurde von dem Münchner Hofschreiner Melchior Frank (1783 – 1855) angefertigt. Vgl. dazu: Brigitte LANGER: Die Mö-

- bel der Schlösser Nymphenburg und Schleissheim, München/London/New York 2000, S. 247–253.
- 42 HUGO: *Les Misérables* (wie Anm. 1), S. 41–42.
- 43 Siehe dazu: Gwendolyn T. DAHL OLLER: Fénélon's contribution to the development of aesthetic thought in France and his role in the controversy of the Ancients and Moderns, Diss. University of Texas at Arlington, 1979, S. 7 sowie S. 186–211.
- 44 Diesen Hinweis verdanke ich Frau Prof. Sabine Thümmel, die diese Tapete in ihrem Referat *Zwischen Wohnen und Wahn. Tapeten in Interieurbeschreibungen*, anlässlich des 2. Internationalen Symposiums „Ein Dialog der Künste: Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ vorstellte. Vgl. dazu S. 105, Abb. 2 und S. 108 dieser Publikation.
- 45 Michail M. BACHTIN: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, in: Ders.: *Chronotopos*, Berlin 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1979), S. 196.
- 46 BACHTIN: Formen der Zeit (wie Anm. 46), S. 160.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd., S. 161.
- 49 Diese Textstelle kann mit den römischen Lupercalien in Verbindung gebracht werden. Vgl. dazu: Georg Friedrich UNGER: *Die Lupercalien*, Frankfurt a.M. 1881.
- 50 Adèle HUGO: Victor Hugo raconté (wie Anm. 11), S. 145–146.
- 51 LEUILLIOT: Philosophie(s) (wie Anm. 6), S. 7: „L'ensemble du livre qui lui est consacré a d'abord comporté deux versions successives. Copiée par Juliette Drouet, la seconde, de très peu postérieure, contient des additions (l'épisode de Cravatte et la lettre de Mlle Baptistine à la vicomtesse de Boischevron) et des déplacements importants.“ Vgl. dazu auch: René JOURNET / Guy ROBERT: Le manuscrit des «*Misérables*», in: *Les Belles Lettres*, 1963, S. 263–269.
- 52 Victor HUGO: *Correspondance*, 4 Bde., Paris 1952, Bd. 4, S. 87. Brief von Victor Hugo an Jules Clarétie, datiert vom Empfänger auf das Jahr 1885: „Cher confrère, allez à Guernesey, allez-y. Vous y trouverez tout mon exil, tout; – mon cœur, que vous ne verrez pas, sera à côté de vous.“
- 53 Corinne CHARLES : Victor Hugo, visions d'intérieurs: du meuble au décor, Paris 2003, S. 11.
- 54 Ebd., S. 14.
- 55 Ebd., S. 19.

BILDNACHWEIS

- 1 Aus: Josephine et Napoléon. L'Hôtel de la rue de la Victoire. Ausst.-Kat. Musée national des châteaux de Maylmaison et Bois-Préau, 15. Oktober 2013 bis 6. Januar 2014, S. 51.
- 2 Wittelsbacher Ausgleichsfonds. Inventarverwaltung. Schloss Nymphenburg, München. Inv. Nr. B II 146 / 18.
- 3 Aus: Corinne Charles, Victor Hugo, visions d'intérieurs: du meuble au décor, Paris 2003, S. 94, Abb. 74. Maisons de Victor Hugo, Paris et Guernesey. Fotograf: Pierrain.
- 4 Aus: Corinne Charles, Victor Hugo, visions d'intérieurs: du meuble au décor, Paris 2003, S. 47 Abb. 34. Maisons de Victor Hugo, Paris et Guernesey. Fotograf: Pierrain.
- 5 Aus: Corinne Charles, Victor Hugo, visions d'intérieurs: du meuble au décor, Paris 2003, S. 74, Abb. 58. Maisons de Victor Hugo, Paris et Guernesey. Fotograf: Pierrain.
- 6 Aus: Corinne Charles, Victor Hugo, visions d'intérieurs: du meuble au décor, Paris 2003, S. 47, Abb. 33). Galerie Jan Krugier, Genf. Fotograf: Ladet.